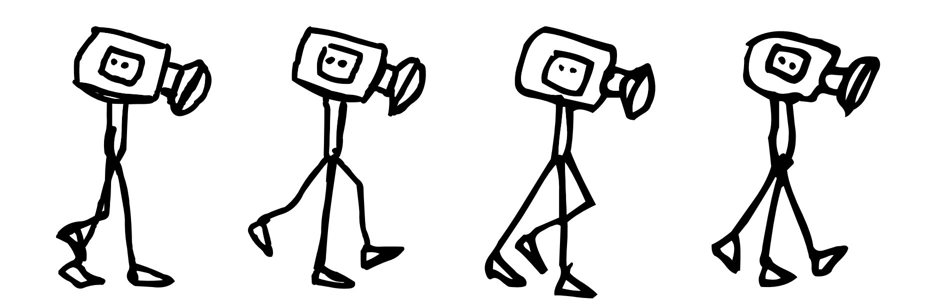
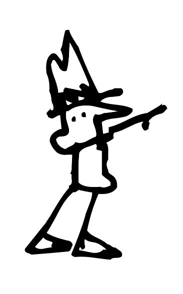


introducción al

LENGUAJE AUDIOVISUAL



El cine y la TV como medios audiovisuales

La percepción de la realidad

La reproducción como 1º estrategia

El comentario como 2º estrategia





La idea de la construcción de la realidad es el **eje que vincula los diferentes temas**

Teóricos e investigadores como Guy Tuchman en “La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad”; y Eliseo Verón en; ”Construir el acontecimiento”, y “La Semiosis social”[1], fundamentan en buena medida esta problemática.

El aporte más valioso de Tuchman a los efectos de este curso es aquel que desarrolla en torno a la idea de que los acontecimientos de la realidad son tomados por la organizaciones informativas que hacen circular las noticias y al mismo tiempo construyen la realidad. Por lo tanto, la noticia no refleja la sociedad dado que al describir un suceso, la noticia lo define y le da forma, lo construye. Esa construcción tiene un marco, un determinado contexto que produce, limita y orienta la preferencia de uno por sobre todos los significados posibles.

Con su metáfora de la ventana, Tuchman intenta explicar las condiciones en que aprendemos la realidad:

La visión a través de una ventana depende de si la ventana es grande o pequeña, si tiene muchos o pocos cristales, si el vidrio es opaco o claro, si la ventana da cara a una calle o a un patio. La escena que se despliega depende también de donde está uno, lejos o cerca, alargando el cuello hacia un costado o mirando recto hacia adelante, con los ojos paralelos a la pared en la que está colocada la ventana o no.

Es bien elocuente esta metáfora con lo que hemos dicho respecto de la necesidad de, aprender a ver, los relatos informativos y las organizaciones a través de las cuáles se transmiten forman una compleja red que producen la realidad.

El planteo de Tuchman se complementa con la visión de Eliseo Verón (en “Construir el acontecimiento”) sobre las complejas operaciones de una industria: la industria de la información.

Verón observa que la actualidad es un objeto fabricado que sale de esa fábrica que es un medio informativo, que produce la realidad social, y como obviamente hay muchos medios informativos, hay muchos modelos de la realidad que son construídos para diversas audiencias.

Hay varias ideas del autor en torno a las cuales pensar:

La actualidad es resultado de un proceso productivo, que tiene que ver con las lógicas de producción de cada uno de los medios; la realidad social en devenir existe en y por los medios.

Cuando la realidad se hace pública a través de los medios, el conocimiento de esa realidad genera todo tipo de efectos: un gobierno toma tales o cuales decisiones, otro sector reacciona de tal o cual manera, pero todos utilizan los medios para que sus actos se conviertan a su vez en acontecimientos públicos.

La noticia es una realidad construida

El formato de los medios (los soportes materiales de sentido) condicionan la selección, jerarquización y presentación de las noticias. Esto implica tanto exigencias técnicas como ideológicas. En la televisión, aún el modo de transmitir en directo supone una interpretación. A medida que el proceso de producción de la noticia es más complejo (cuenta con más etapas en su elaboración) cada uno de los procesos (rodaje, edición, etc.) actúan transformando y añadiendo semiosis sobre semiosis , al decir de Verón.Como ha señalado Baggaley y Duck:

“el medio impone una realidad propia desde su fuente o emisor hasta su destino o receptor... atraviesa una galería de espejos con numerosas propiedades dinámicas para disolver o construir el sentido que transporta”.

[1] G. Tuchman, Edit. G. Gilli, México, 1978. - E. Verón “La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad”, en part. Cap. 2, Edit. Gedisa, España, 1993.



¿Sabemos ver televisión? Sí
¿Sabemos ver cine? Sí

Qué es saber ver

En principio, decodificar un mensaje, es decir conocer mínimamente cuáles son los elementos que componen el lenguaje y cuáles son las reglas de combinación de esos elementos.

Sabemos, por ejemplo, que por imposición del cine mismo una película de dos horas nos muestra cincuenta años en la vida de un personaje, a manera de síntesis, pero que la vida real duró cincuenta años.

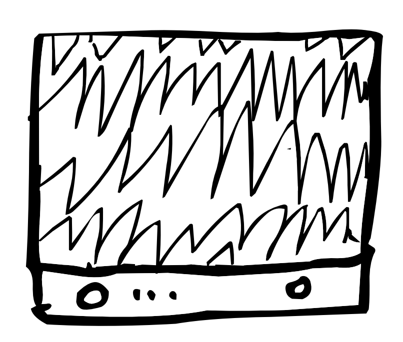
Sabemos diferenciar en TV abierta cuándo un programa va a continuar el día siguiente o cuándo se trata de un unitario; cuándo es un corto institucional y cuándo se trata de un mensaje publicitario; diferenciamos cuándo hay un noticiero o un documental (es decir, hablamos de la realidad) y cuándo es un programa de ficción.

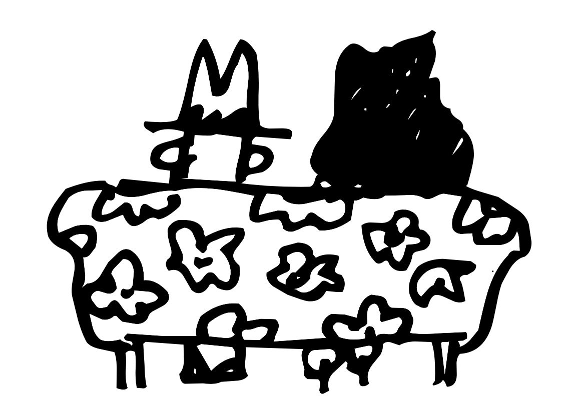
Hasta cierto punto con el cine y la TV pasa como con el fútbol: todo espectador es un crítico en potencia porque todos; sabemos; algo sobre fútbol o sobre los códigos; del lenguaje audiovisual.

Lo mismo está ocurriendo, a raíz del abaratamiento de los costos, con aquellas personas que en un momento dado invierten en la compra de una filmadora o, mejor, en una videocámara. La compran, la usan casi como se usa la cámara fotográfica y construyen un relato respecto de determinados acontecimientos importantes para la vida familiar. Algunos salen, cámara en mano, a registrar la realidad.

E incluso hay quienes tienen la suerte de estar en el lugar apropiado y en el tiempo oportuno (el sueño de cualquier buen periodista) y lograr documentos de alto valor testimonial, como aquella paliza que la policía le dio a un negro en los Estados Unidos (y que desató un gran conflicto en torno al juzgamiento de los responsables) o el único registro de imagen que existe sobre la explosión en la Embajada de Israel, en Buenos Aires.

Pero utilizar una cámara (de fotos, de video, de cine) no es simplemente cuestión de azar o de saber cuándo apretar un botón. Cierto es que hay que tener un talento innato para ser un buen realizador, pero también es cierto que podemos aprender a hacer cine o TV adquiriendo las destrezas imprescindibles frente a la técnica y utilizando el lenguaje en función de la expresión de un sentido. A eso nos abocaremos de aquí en más, trataremos de comprender el funcionamiento del **lenguaje audiovisual**.





¿Qué es lo audiovisual?

Básicamente, el Lenguaje audiovisual está compuesto por la imagen, el sonido y reglas de combinación técnico-retórica.

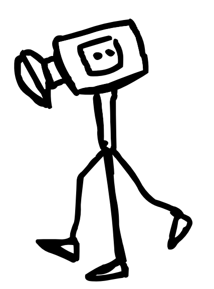
Si algo caracteriza a lo audiovisual, en el sentido de diferenciarlo de los otros lenguajes, es que se desarrolla en torno a dos sentidos simultáneamente: la vista y la audición. Así, como posibilidad más acabada de comunicación, implica un proceso evolutivo que no ha hecho más que perfeccionarse: del lenguaje hablado al escrito y luego su reproducción mecánica (imprenta) ; de la transmisión del sonido a través de un cable (teléfono) a su transmisión a través de las ondas hertzianas (radio); de la imagen fija (fotografía) a la imagen móvil (cine mudo); y de éste a la combinación con el audio (cine sonoro); de la película de celuloide (cine) a la transmisión por medio de ondas (televisión) y así podríamos detenernos en el color, la posibilidad de grabar los mensajes, el cable, el video y las múltiples posibilidades que brinda la combinación del lenguaje audiovisual con la informática.

Aunque hay autores que incluyen en lo audiovisual; tanto lo auditivo puro (como la radio) como lo visual solo (la diapositiva) y también la combinación de ambos (el cine y la TV), atendiendo más a características técnicas de los medios que a la naturaleza del lenguaje, o incluso a quienes incluyen en lo audiovisual a productos propios de la gráfica como la fotonovela (como el semiólogo Christian Metz), en nuestro caso optaremos por llamar audiovisual a "la conjugación de la imagen con el sonido" mediante una "transformación técnica y retórica" (p.38)[2] que opera sobre la realidad que reproducimos generando un relato que constituye una nueva realidad.

Más cerca de nuestro concepto, Jean Cloutier incluye en lo audiovisual a la televisión, el cine, el videodisco/filme y el video-cassette, además de la TV por cable o el circuito cerrado de TV - (Herreros; p.41).
En el apartado que dedicamos más adelante a la cuestión de la percepción, nos detenemos especialmente en desarrollar esta idea del relato como una nueva realidad; que se construye tanto a través de la percepción del emisor tanto como del receptor. Así es que ahora trataremos de conceptualizar lo audiovisual como lenguaje, con sus características propias.

Combinando los aportes de Herreros y Cloutier, diremos que hablamos de lenguaje audiovisual cuando nos referimos a la combinación simultánea e interdependiente del sonido, la imagen en movimiento (por eso es audiovisual cinético) y la mediación de la reproducción técnico-retórica. Observen que no hablamos simplemente de la suma o yuxtaposición de la imagen y el sonido sino de una combinación simultánea e interdependiente. Expresarnos en lenguaje audiovisual es, cuando se ha puesto manos a la obra ya no como amateur sino como un iniciado, bastante difícil, porque se trata de decir algo; en términos audiovisuales y no en sonidos acompañados por imágenes o viceversa. Los que menos tienen obstáculos son también los más condicionados por la TV: los niños y los jóvenes, como Uds., que se han criado con ella. Hay quienes dicen que, además de su talento, un director como Steven Spielberg se comunica con tanta eficacia a través del cine porque fue criado en un contexto de cine y TV.

A partir de una idea cualquiera, piensen cómo la traducirían en lenguaje audiovisual, cómo combinarían imagen y sonido en forma simultánea e interdependiente.
Discutan la idea del grupo con otro grupo.



[2] C. Herreros- "Introducción al Lenguaje de la Televisión"- Madrid- 1978.

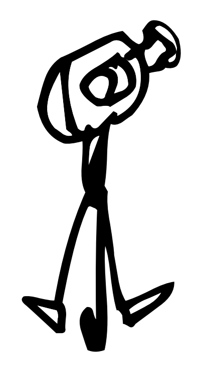
Desde una perspectiva semiótica, Herreros propone distinguir los sistemas parciales que conforman el sistema audiovisual y las redes relacionales entre ellos:

Sistema de la realidad sonora: incluye los elementos acústicos de todo tipo "tanto naturales como creados por el hombre, presentes o ausentes del interior del encuadre": lo verbal hablado; los ruidos o efectos; el silencio y la música.

Sistema visual: más amplio, "incluye todos los sistemas de comunicación y significación relacionados con la vista y la psicología de la percepción visual": el lenguaje escrito en sus variantes gráficas y las imágenes visuales.

Sistema de la transformación técnico-retórica audiovisual: todo lo que se refiere a la selección visual y sonora de la realidad, al movimiento de cámara y al montaje. "Tal vez sea el sistema más movedizo a la hora de codificarlo, pero también el más específico y el que de verdad da sentido y aglutina a los dos anteriores".

"El sistema audiovisual se presenta como un complejo de sistemas que se relacionan por su funcionalidad y no por la autonomía que posean en sí mismos. Por esa razón habrá que estudiarlos en su doble dimensión: cada uno de estos por separado, en su individualidad, para comprobar su funcionamiento de forma aislada y en la fusión y transformación que sufren al combinarse, de tal manera que podamos hablar de un resultado totalmente diferente, como ocurre cuando se mezclan los colores principales y provocan un nuevo color" - (p. 45/6).



A lo largo del curso nos detendremos a estudiar el sonido, la imagen y la transformación técnico-retórica con todas sus particularidades. Por ahora, aunque no cuenten con elementos suficientes, intenten observar estas combinaciones a partir de un programa televisivo (una novela, un noticiero, una serie) y de una película. No necesitan buscar alguno en particular, aprovechen para esta actividad algunos de los programas que prefieren o la próxima película que vayan a ver al cine o mirar en video. Adquieran la costumbre de anotar todo lo que observan, como una especie de diario de recepción audiovisual en el que también incluyan, a medida que los conocen, los nuevos conceptos de la materia. Utilicen un solo soporte para esto, no cualquier papel que se les pueda perder. Revisar este diario a fines del año les dará una idea de la propia evolución, aún como espectadores.



El cine y la TV como **medios audiovisuales**

Nociones sobre sus orígenes

El lenguaje audiovisual en movimiento se manifiesta a través de diversos medios, pero casi por excelencia cuando hablamos de medios audiovisuales nos referimos al cine y la televisión.

¿Son iguales?
¿Son absolutamente comparables?

Si pensamos en términos de los sistemas que conforman el lenguaje audiovisual, de hecho los comparten. **¿Eso los hace iguales?**

Comencemos por recordar que, a diferencia de la televisión, el cine es ya viejo. El cine está cumpliendo más de 100 años si tomamos como el punto de partida de su historia la primera proyección de los hermanos Lumiére.

1895 Como invento, el cine fue posible a fines del siglo pasado por "la acumulación de hallazgos y experiencias en mecánica y óptica, los avances en la industria química y en el conocimiento de las leyes de la visión". Fundamentalmente "resultó de la convergencia de tres áreas de investigación: la estroboscopia o persistencia retiniana de las imágenes, la reproducción científica de imágenes o análisis del movimiento por la fotografía y la reconstrucción o síntesis del movimiento en proyección" (Paneoclip; 1995;p.76)[3].

La persistencia retiniana es un fenómeno fisiológico natural que permite al ojo retener una imagen luminosa una décima de segundo más después de su desaparición. Esto se relaciona directamente con las "letras" del lenguaje cinematográfico: los fotogramas. ¿Está difícil? Bueno, probemos de otra forma: El cine no es movimiento contínuo sino el pase continuado, a gran velocidad, de varias fotos fijas o fotogramas. Cada fotograma es como una letra. No significa nada por sí misma si no como elemento de una unidad mayor con significado, como una palabra. Las películas sonoras se proyectan a razón de 24 imágenes por segundo y las mudas a 18 imágenes por segundo, por eso nos resulta tan raro ver las mudas. Es la posibilidad del ojo de retener la imagen una décima de segundo la que convierte la sucesión de fotogramas en un movimiento contínuo. La imagen cinematográfica es, sobre todo, una "ilusión" de movimiento y esa es la base del cine como arte. Enseguida volveremos sobre el fotograma-letra y la toma-palabra.

A ese descubrimiento se le sumó el interés científico en poder observar detalladamente el movimiento aprovechando las posibilidades de la fotografía. Pero la fotografía, con los primeros daguerrotipos, tardaba 20 minutos en registrar una sola imagen y eso generaba una discontinuidad pavorosa en el movimiento. Imagínense la ansiedad de un científico para observar, una toma cada 20 minutos, el paso de una oruga en mariposa. Bueno, después de varios intentos, un fisiólogo francés de apellido Marey inventó un fusil fotográfico; que consiguió fijar en una película flexible (marca Kodak) las imágenes sucesivas de un movimiento.

Restaba poder mirarla, proyectada sobre una superficie. Eso vino de la mano del zootropo; de Emile Reynaud que, a través de un tambor de espejos al que llamó ;praxinoscopio ; pudo proyectar imágenes de dibujos animados en una pantalla.
Así "Marey descompuso el movimiento y Reynaud consiguió la síntesis" en proyección, mientras en Estados Unidos Thomás Alba Edison creaba la moderna película de 35 mm "que reunía las condiciones de ser flexible, manejable, resistente y transparente". Pero Edison, ávido de ganancias, utilizó su invento para poner en funcionamiento los kinetoscopios; se permitía la visión a una persona por vez que debía poner los ojos ante un visor y veía una imagen en movimiento durante unos 30 segundos a cambio de depositar una moneda.

(3) La historia de ambos medios, su inserción en el pais y en Córdoba, están relatados detalladamente en el texto general de R. Von Sprecher y específico de E. Vidal "Paneoclip", edit. Por la ECI en 1995 como texto de cátedra.

Fueron recién los hermanos Lumiére quienes construyeron un aparato "sencillo y práctico: cámara y aparato de proyección a la vez, capaz de registrar fotográficamente imágenes en movimiento y reproducirlas, con buenos resultados, proyectádolas sobre una pantalla" (Paneoclip; p.76/7).

1938 . La televisión, en cambio, es bastante más joven. Pero surgió también de la convergencia de tres descubrimientos: "la fotoelectricidad, que permite transformar la energía luminosa en energía eléctrica; el análisis línea por línea y punto por punto de una imagen; y la transmisión hertziana, que permite transmitir señales eléctricas, cada una de las cuales corresponde a cada punto analizado". Otra vez aparece Edison, esta vez con una lámpara que permitía transformar la corriente en luz y su reconversión en corriente. El tubo catódico pudo demostrar su valor en 1911, cuarenta años después de que comenzaran las primeras búsquedas. En realidad la televisión moderna apareció en 1938, aunque ya antes se había comenzado a usar la palabra televisión; y se habían hecho ensayos de transmisión de señales por la banda VHF, primero de 180 líneas hasta llegar a las 455 líneas que se mostraron en 1937 durante la Exposición Internacional de París. En 1948 Francia estableció las normas del sistema con 819 líneas y las primeras emisiones, todas en vivo, se desarrollaron a partir de 1949, cuatro años después de terminada la segunda guerra mundial. La posibilidad de grabar imágenes y sonido con buena calidad sólo llegó en 1957 con el magnetoscopio Ampex y entonces la grabación en diferido; fue empezándose a utilizar tanto como la grabación en vivo.

La cuestión de las diferencias

Cebrián Herreros relata que en los años `70 "se derramó mucha tinta" para marcar las diferencias entre cine y TV. Cita a Metz cuando dice que "entre cine y TV los préstamos, adaptaciones o reutilizaciones de figuras o de sistemas de figuras son muy numerosos; pero el hecho se debe en buena parte a que ambos medios constituyen, al menos en sus trazos básicos esenciales, un solo y único lenguaje" (p. 32).
Como Uds. saben, uno de los préstamos más comunes son las películas de cine que se pasan por TV.
Pero hay otros ejemplos: los telefilms (películas hechas para televisión) son un fenómeno nuevo que mucho tiene que ver con el auge de los canales de cable y la necesidad de alimentar varias señales con 24 horas de películas;. Pero un nexo común que para Uds. debe ser muy conocido es la estética del videoclip (fragmentación de imágenes que se suceden a gran velocidad) utilizada por el cine de los últimos años, como la famosa Pulp Fiction ; o, en general, algunas películas de Oliver Stone, como JFK.

Si bien el lenguaje audiovisual que aprenderemos en el taller es tan aplicable a la TV como al cine, debemos considerar como una diferencia básica del discurso el grado de continuidad, pero sólo cuando no hablamos de películas por televisión. Haciendo esa salvedad, vale recordar que en general el discurso televisivo está pensado para ser interrumpido o fragmentado (lo usaremos como sinónimos), mientras que el discurso cinematográfico es contínuo.

¿Qué quiere decir esto respecto de la TV? Varias cosas:

Si vemos una telenovela, por ejemplo, un culebrón como le llaman los españoles, sabemos que hay una continuidad a través del tiempo y de los días y de los meses (convengamos que hay novelas que parecen eternizarse en la pantalla). Esto supone un manejo particular del lenguaje.

Cada edición diaria tiene que prever, por ejemplo, un final de cierto suspenso que despierte la ansiedad en la audiencia por seguir viéndola al día siguiente.

Comentarios como: "oh no, ¡siempre se corta en lo mejor!" o "¿Viste en qué quedó la novela?" son típicos de la televisión desde que en el cine ya no se pasan capítulos semanales de una película (algo que era muy común hace años, en la época de nuestros abuelos). Es decir, hay una **primera fragmentación** en capítulos.

Pero en la televisión abierta hay una **segunda fragmentación**, en bloques, para permitir la inserción de la tanda publicitaria y resistir, en la medida de lo posible, al zapping, una verdadera pesadilla para cualquier productor y canal de TV. Cabe aclarar que el zapping en sí mismo produce otra fragmentación, pero por parte del receptor.

Y hay una **tercera fragmentación**, que lleva a Herreros a caracterizar al lenguaje televisivo como "polimórfico" (p.42) y que Oscar Landi[5] llama lenguaje "en mosaico"(1992; p.15 y subs.): en el contínuum de la programación y a lo largo de las horas de emisión se van sucediendo diversos tipos de programas, de géneros, que conforman una especie de gran espectáculo.

El cine, en cambio, es contínuo y monomórfico: uno va al cine a ver una película de un determinado género y de un director que tiene un estilo particular de hacer cine, salvo aquellas excepciones de filmes que reúnen en una sola película varios relatos de diferentes directores, como la célebre Bocaccio 70, o " Historias de Nueva York"

Hay géneros en el cine, y bien delimitados: las comedias, las románticas, las de cowvoys o del oeste norteamericano, las testimoniales, las dramáticas, las de ciencia ficción, las de acción, las de suspenso, etc. y en buena medida saber de qué género es el estreno del cine X nos impulsa ya a verla o no, como pasa con la información sobre los actores que tienen a su cargo los roles protagónicos. Esto pasa sobre todo cuando el espectador tiene poco conocimiento sobre cine (generalmente porque ve siempre el mismo tipo de películas) como para distinguir y comparar por otras razones: el director, el guión, la estética del lenguaje, etc. Se dice entonces que vamos al cine a ver "una de acción" o "esa en la que trabaja Brad Pitt".

(4) Oscar Landi- "Devórame otra vez"- Edit. Planeta- Buenos Aires- 1992.

Y hay géneros en la televisión, géneros que los receptores conocen casi a la perfección aunque jamás hayan teorizado sobre la cuestión. Conocen a través de la experiencia, como decíamos al iniciar este apartado.
Tomando en cuenta aquellos géneros donde los guionistas tienen activa participación, y tras su experiencia como uno de los fundadores del centro de creación de la brasileña Red O Globo, Doc Comparato distingue seis "productos audiovisuales televisivos": novela, serie, miniserie, telefilm, comedia de situación o sit-com y docudrama (Doc Comparato ; p.47).

Veamos cómo el autor caracteriza a cada una:

- **La novela** es una obra abierta, que se va escribiendo en el tiempo de emisión, con varias historias interrelacionadas; en la Argentina se confunde bastante a las novelas típicas de la tarde como “Muñeca Brava”, con las llamadas telecomedias, por ejemplo las que realiza la productora de Ideas del Sur, como “Los Roldán”.

- **La serie** cuenta con un mismo personaje o grupo de personajes que viven una historia por capítulo. Uno bien puede perderse el episodio semanal y podrá entender perfectamente el que está viendo (aunque no estamos muy convencidos de que sea una correcta manera de distinguirlas de las novelas). Son típicamente esas series que involucran a un abogado y en cada capítulo se presentan casos diferentes, a médicos o a prófugos, entre otros “El Fugitivo”, “ER Emergencias”, “Locas de Amor” y otras muchas que Uds. deben conocer.

Hay una mezcla interesante, muy actual, entre novelas de frecuencia semanal con espíritu de series, digamos, que combina la continuidad en la vida personal de los personajes principales y la resolución de una historia por capítulo, de un caso. Ejemplo de este híbrido fue "Nueve Lunas". En realidad Nueve Lunas; nació como una miniserie, el otro género, de nueve capítulos que se extendió dos años por el éxito que tuvo. Porque una miniserie es una historia que se cierra a lo largo de un número pre-determinado de capítulos o partes.

- **El tele-film**, en cambio, es un unitario de dos horas, generalmente, que es usado como una especie de globo de ensayo si tiene éxito, puede dar lugar a una serie, como “Kojak”.
Exactamente al revés de lo que pasó con series que se convirtieron en películas, como la misma “El Fugitivo” o la fallida versión en cine de “Misión Imposible”. Acá aparecen otra vez los préstamos; de los que hablamos anteriormente.

- En **la comedia de situación o sit com**, que en EE.UU. duran generalmente media hora y aquí están tratando de ponerla en algunos canales, hay un género que es "muy difícil de escribir" pero muy barato porque se desarrolla en un solo lugar físico en el cual un grupo de personajes intenta hacernos reír con las situaciones que viven. De las viejas son históricas "Yo quiero a Lucy" o "El show de Dick van Dicke" (si no lo vieron, pregunten a sus padres).

- Finalmente, según la clasificación de Comparato, está el **docudrama**, que es un género que combina el periodismo y la ficción para dramatizar un hecho informativo.

Pero hay muchos otros géneros televisivos que no requieren tanta preparación previa a nivel de guión: los reality show, los programas de entretenimientos y juegos con premios, los programas ómnibus, etc.

Los géneros, tanto en televisión como en cine, importan sobre todo en la relación emisor-receptor, dado que implican "ciertas señales de reconocimiento" y en función de ello "cierta expectativa" respecto de lo que se puede esperar al ver determinado programa. La propia fragmentación del discurso televisivo - advierte Landi - "acentúa en el televidente la necesidad de encontrar alguna clasificación desde la cual ordenar, simplificar, dar sentido al caótico continuo que está mirando. Uno de los procedimientos para ello es, precisamente, el de re-conocer y armar configuraciones de imágenes según reglas de género" (Landi; p.16). Les recomendamos ver la película “Asesinos por Naturaleza”, donde el autor O. Stone utiliza estos elementos para desconcertar al receptor.

Otro tipo de diferencias

Frente a la televisión, que se mira en el hogar y que es gratis (en su versión abierta) o paga (en el caso del cable) pero en todo caso más barata que una salida del grupo familiar al cine, y por supuesto más cómoda y variada (¿quién puede pagarse varias salidas al cine en una misma semana?), no requiere de arreglos personales especiales ni tampoco en seguir estrictos horarios u órdenes en la cola, la televisión, decíamos, es un medio mucho más masivo que el cine.
De hecho, aunque la gente parece haber vuelto en cierta medida al cine, hoy hay una oferta mayor de salas pequeñas que no siempre se llenan. El cine es, digámoslo así, un medio masivo con relación a su producción, distribución y comercialización, pero un medio más elitista respecto de su recepción. En todo caso, se ha empezado a comprender que la acción de ir al cine importa tal vez más como excusa para la salida, para el encuentro, como hecho social, que por el interés que puede despertar una película en particular. Aunque mucho más popular en la época de la 2° postguerra, el cine como fenómeno social está muy bien retratado en “Cinema Paradiso” (film que no tendrían que obviar).

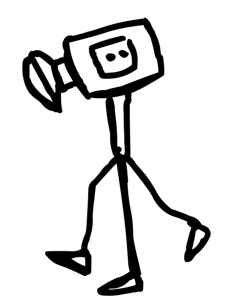
Pero hay otras varias **diferencias** entre ambos medios.

Como vimos ya al hablar de sus respectivos orígenes, hay obvias diferencias tecnológicas. En lo relativo a las técnicas de registro y aunque la cámara no es muy diferente, el cine "utiliza una sucesión de fotos fijas sobre tira de celuloide y se presenta por proyección sobre una pantalla blanca en una cadencia de 24 imágenes por segundo", mientras que en la televisión "se convierte la luz, punto a punto, línea a línea, en un mosaico de recreación constante que se traduce a señal magnética y acaba convertido en un bombardeo de electrones sobre la pantalla de TV, que configura nuevamente un mosaico en constante sustitución de puntos y líneas" (p.41). La realización técnica es también diferente, aunque el uso simultáneo de cine y video por parte de los directores de cine o directamente de la grabación en video para luego pasarla a película ha achicado la brecha. Los intercambios son prácticos.

Quien filma en película cinematográfica tiene que revelar la película para ver cómo salió (como quien saca fotos), en cambio quien graba en video o televisión sólo tiene que rebobinar el cassette (como hacemos en la videocassettera hogareña).
Hay diferencias relativas al emisor que conllevan procesos diversos de decisión y producción, aunque ambos son industrias. En TV el emisor puede ser el Estado (provincial, nacional o municipal), como ha ocurrido en España, Francia, Inglaterra e Italia hasta hace unos años, instituciones (por ej.universitarias - nuestros SRT -, religiosas, etc.) que, en ambos casos, reciban financiación del presupuesto general (del Estado o de la Institución), que se autofinancien mediante la publicidad o que adopten formas mixtas (como ATC/Canal 7 en la Argentina), o directamente el emisor es un rol que cumplen empresas privadas con fines comerciales, como es el caso por excelencia de los Estados Unidos. Hay, en torno a la TV, dos tendencias crecientes que Uds. conocen: la liberalización (vía privatización por concesión) de los servicios antes estatales, como ocurrió en nuestro país desde las leyes de Reforma del Estado y de Emergencia, por una parte; y la concentración de medios en torno a un solo grupo económico cuyos intereses, generalmente, trascienden las fronteras nacionales. Estas dos tendencias parecen ir achicando la brecha entre el cine y la TV en relación con el tipo de beneficio que procuran alcanzar los Emisores.
En cambio, la producción de cine está directamente relacionada con la iniciativa privada, pese a que en países donde no se ha desarrollado como industria y no ha logrado un alto nivel de rentabilidad, como el nuestro, en buena medida la realización de filmes depende de la asistencia del Estado a través de créditos y subsidios o de las co-producciones con otros países.

Obviamente, la demanda de películas que genera la TV, y especialmente la TV por cable, sustenta parte del cine y, si lo recuerdan, el grupo Clarín (Artear) ha contribuido a financiar varias películas de realizadores argentinos en los últimos tiempos, “Caballos Salvajes”, “No te mueras sin decirme adónde vas”, “Comodines”, entre otras.
También, los intereses del Emisor (ideológicos, políticos, económicos) están presentes tanto en los productos de la Televisión como del cine, cuestión que es propia de la industria cultural que definieron Adorno y Horkheimer en su ya clásico artículo "La Dialéctica del Iluminismo". Y decíamos obviamente porque no hay nadie que hoy no sepa que las corporaciones que producen cine quieren ganar dinero, y eso tiene que ver con la publicidad, el merchandising, la exhibición de sus actores protagónicos, las notas periodísticas que gentilmente ofrecen, las pugnas y apuestas en torno a los premios Oscar, etc., etc. Tampoco hay nadie que hoy no sepa que los canales o las productoras independientes de TV quieren ganar dinero y por eso pelean por el rating, los horarios centrales y más anunciantes a más altas tarifas. Pero sólo un distraído puede desconocer que si los Estados, a través de los gobiernos, no quieren ganar dinero, en general tienden a usar la televisión en su propio beneficio político. En definitiva, sea público o privado, el Emisor invierte para concretar objetivos ideológicos, que pueden o no ser económicos (aunque cada vez lo son más, como ocurre con la concesión de los canales o con aquel latiguillo de uno de los tantos interventores de ATC, Gerardo Sofovich: "ahora competimos").
Pero veníamos tratando de establecer diferencias entre cine y TV. Y una muy marcada entre uno y otro medio (siempre que hablemos del cine visto en el cine) tiene que ver con lo que Comparato llama "socio-psicológicas y afectivo-perceptivas en las condiciones concretas de la recepción (la pantalla pequeña se opone a la grande - aunque cada vez las pantallas de TV son más grandes -, la sala familiar al edificio colectivo, la luz a la oscuridad, el escuchar distraído a la atención mantenida" (p.32). Estar con otros, pero frente a una inmensa pantalla, en una butaca cómoda, en un ambiente oscuro sin ningún otro centro de atención genera una situación entre el espectador, la pantalla y el sonido envolvente que no se logra prácticamente en ningún ambiente familiar.

Quedémonos por ahora con la diferencia que hace a los géneros y la fragmentación.



Les proponemos esta actividad respecto de la TV, para la que pueden utilizar la revista de programación del cable, la publicación de la programación en los diarios o, simplemente, la observación directa de varias horas de TV (queda a elección).

¿Qué géneros encontramos en un día completo de emisión en un canal de TV abierto?

¿Qué géneros de películas hay en un canal cerrado (de cable) en una jornada completa?

¿Están Uds. de acuerdo con la clasificación propuesta por las empresas?



La percepción **de la realidad**

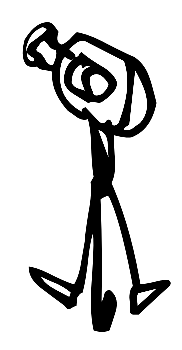
Hasta aquí hemos hablado de muchos temas que siempre han rozado la cuestión de la percepción. De la percepción de los emisores y de la percepción de los espectadores.
Ahora vamos a entrar de lleno al tema.

Ya hemos señalado que la comunicación social tiene las características de ser multi-forme y omnipresente, esto implica justamente entender la comunicación como una "dimensión constitutiva de lo social"[5]
De este modo estamos planteando que la realidad social es construida en parte a través de la comunicación. Los medios de comunicación, y en particular los medios audiovisuales -el objeto de estudio en este Taller de Lenguaje III y Comunicación Audiovisual- televisión, cine, y video, nos ofrecen un recorte de esa realidad, recorte que los receptores toman como base para construir su propia imagen de la realidad.

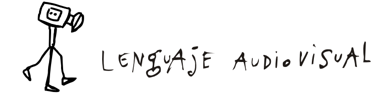
Durante años se consideró que no había problemas para distinguir entre ambos.
Sin embargo, la apuesta televisiva de convertir la programación en una sucesión de espectáculos y de acercar el sistema televisivo a la gente para mantener y en todo caso ampliar su nivel de rating, está borrando rápidamente los límites entre la ficción y la no ficción.

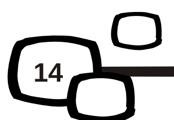
Tomando como base a Eco[6] (1992; p. 201/2) podríamos decir que son contenidos de no ficción aquellos que se refieren a hechos que ocurren en la realidad, independientemente de que salgan en los medios.
Y que con la palabra ficción nos referimos a todo tipo de espectáculo, de fantasía, que se construye para los medios y no necesariamente tiene alguna relación con la realidad.

Podríamos plantearlo así: en tanto la televisión, como cualquier otro medio, construye una imagen de la realidad a partir de un recorte, ¿Son las noticias, los noticieros, los programas periodísticos siempre contenidos de no ficción?



(5) R. von Sprecher: "Introducción a la Carrera de Comunicación Social". ECI. 1996
(6) U. Eco- "La estrategia de la ilusión"- Edit. Lumen-De la Flor- Argentina-1992.





Busquemos juntos respuestas a esta pregunta, sin perder de vista los productos informativos que nos ofrece la televisión, tanto la abierta como el cable. Pero busquemos juntos las respuestas desde lo que entendemos por realidad, concepto que parece ser la clave para abordar la cuestión.

"La realidad es una combinación tan compleja de contexturas y acontecimientos, que nunca será posible describirla de forma definitiva." a diario nos vemos obligados a enfrentarnos con ella. Y a diario se ocupan también de ella los medios de comunicación, los cuales han acabado siendo, a su vez, elementos constitutivos de nuestra realidad" [7](Doelker, C.; p.9)

En su texto Doelker nos advierte que en torno a la oferta de contenidos mediáticos "la pregunta por la realidad se plantea a diversos niveles", pero hay niveles de referencia que "resultan significativos de la realidad de los medios de comunicación" (p.13).

Observen esta cita del mismo autor: "...Esta historia la cuentan como acontecimiento real. Y si no es verdadera (...) está bien inventada. Porque, en cierto sentido, también es verdadera como historia inventada, concretamente como historia escrita por la vida misma; ¿Qué querrá decir?.

Que aunque sean inventadas y todos sepan que se trata de ficción, su valor de verdad reside en que pueden pasarle a cualquiera y, en consecuencia, bien podrían ser reales. Hay un fenómeno interesante con los programas de Polka, que está siendo bastante analizado por los teóricos de la comunicación: ¿Qué hace que un programa como " Campeones de la vida" llegue a los 30 puntos de rating y haga variar la estructura de la programación de Canal 13 después de décadas?
Respuesta posible: que pone en calidad de protagonistas a boxeadores, y que encima esos boxeadores son hijos de obreros, y ellos mismos son atractivos pese a ocupar tal vez el nivel más bajo en la escala del trabajo: son recolectores de basura, y que una de las problemáticas abordadas es la desocupación, etc., etc. Entre el nivel más bajo en la escala social de (Campeones) y el medio bajo de (Gasoleros) se cuentan historias que son inventadas pero sacadas de la realidad, con protagonistas que se parecen en mucho a la mayor proporción de televidentes argentinos. (Ricos y Famosos) hay pocos y pocas posibilidades de que un golpe de fortuna nos lleve a ser como ellos.

Es decir, hay una cierta coincidencia entre (realidad-verdad) y entre **invención-ficción-verosimilitud**. Es verosimil aquello que parece verdadero. Y vale una acotación, como ejemplo: cuando Hannah Arendt intenta buscar las razones por las cuales el antisemitismo prendió tanto en la sociedad europea de inicios del presente siglo, advierte que "el principal hecho político e histórico" de la época es que la gente creyó en el planteo nazi y por lo tanto personalizó el origen de todos los males en los judíos. Dice Arendt que el hecho de que "la falsificación está siendo creída es más importante que la circunstancia de que sea una falsificación" [8] (1994; p.51) y se remonta a Platón en su discusión con los sofistas, cuando el filósofo griego advierte que la verdad ocupa una posición muy insegura en el mundo porque "la persuasión surge de las opiniones y no de la verdad" (de Fedro, 260. en Arendt; p.54).

(7) C. Doelker- "La realidad manipulada. Radio. Televisión. Cine. Prensa"- Colecc. Punto y Línea- Edit. G. Gilli- Barcelona.
(8) H. Arent- "Los orígenes del totalitarismo". vol.1- Edit. Planeta-Agostini- Buenos Aires- Versión original 1948-versión consultada 1994.

Planteándolo de otra manera: si el contexto, si nuestra situación socio-histórica nos permite creer que un contenido puede ser verdadero, justamente porque es verosímil, podríamos terminar creyendo que es verdadero. Además, dada nuestra dependencia de los medios para conocer lo que pasa en una realidad "tan compleja de contexturas y acontecimientos" ¿Cómo verificar la verdad de la realidad que se nos presenta?

Les proponemos que utilicen los conceptos comentados hasta aquí, para tratar de entenderlos mejor. Pueden entonces, en grupo, imaginar qué tipo de noticia es posible que creamos verdadera, porque la consideramos posible, y no sea más que un buen producto de la imaginación. ¿Lo hacemos?

Advierte Doelker que "la expresión usual de historias verdaderas; implica la no-verdad, recuerda las novelas rosa, la prensa sensacionalista, las columnas de chismorreo" (p. 16). Es decir, aquello que es posible que sea posible, porque es verosímil o porque queremos creer que es posible, aunque parezca un juego de palabras. Y se pregunta luego "¿Qué historia es más verdadera: la que ha sucedido realmente o aquélla que reproduce con mayor acierto la verdad de la vida?" (p.16).

Es posible que muchos de Uds. hayan visto una de las películas más logradas de la Disney en los últimos años: El Rey León. Tal vez sepan también que la cuestión de la lucha por la obtención y mantenimiento del poder que se plantea allí y que destruye cualquier lazo y cualquier lógica se basa en el, Hamlet, de Shakespeare. Dado lo que todos conocemos a diario, en nuestro país y en muchos otros en torno a la actualidad política. ¿No son reales estas historias de ficción que han logrado captar lo esencial de las luchas por el poder, de la ambición y de una de las fases de la naturaleza humana?

¿Qué responden Uds. a eso?

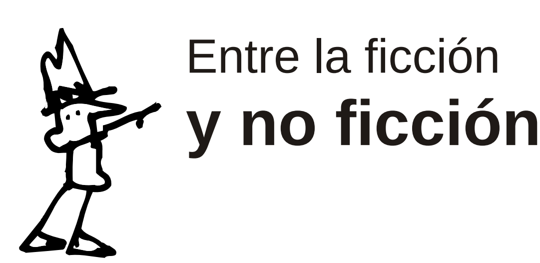
Es interesante ver, en un texto de Algirdas-Julien Greimas, la clasificación que se hace en la literatura africana: allí se distingue entre; historias verdaderas; (histoires vraies) e historias para reir; (histoires pour rire). Bajo el concepto de "historias verdaderas" se clasifican los mitos y las leyendas de tiempos pasados, aquellos ejemplificadores objetos de culto en las sociedades tradicionales; mientras que las historias para reír; engloban a los acontecimientos de la vida cotidiana (p16).

Nadie puede negar que lo que nos ocurre en la vida cotidiana es verdad, pero ¿Es la verdad que cuenta? ¿O las verdades verdaderas; son aquellas que tomamos como referencia para, incluso, actuar en nuestra vida cotidiana?

El eje de la cuestión es que, como veremos, es verdad aquello que percibimos como tal.

Christian Metz expresa que "la percepción del relato como real tiene entonces como consecuencia inmediata irrealizar la cosa -contada" (1973; 42).

Supongamos que el relato del que hablamos es una noticia. Si esa noticia es percibida como real por el público, el acontecimiento que le dio origen pasa a un segundo plano. No quiere decir que no haya existido. Piensen si no en algo como ésto: ¿qué conocemos realmente los latinoamericanos de, por ejemplo, las guerras tribales en Africa? Algunas respuestas posibles serían el número de muertos en un enfrentamiento o en un año de enfrentamientos el sector del que proviene el mayor número de víctimas el grado de crueldad alcanzado en esa zona de Africa (que ni siquiera podemos ubicar en un mapa) por el hombre en esta oportunidad; y la reacción de los países centrales sobre el conflicto (ayuda humanitaria, envío de armas, etc.). ¿Esa es la realidad real de un pueblo africano en particular? ¿O es la imagen que nos hacemos de la realidad a partir del recorte, del relato, de la noticia?



Entre la ficción **y no ficción**

"Al espectador, al radioyente o al lector le puede resultar indiferente en qué sentido es verdadera una historia, si ha sucedido realmente o si es inventada, siempre y cuando no queden implicados ciertos "requisitos" y en este marco " los papeles de los interlocutores están rígidamente fijados en obligaciones recíprocas" observa Doelker .

"... No se puede ver por su naturaleza si en un texto "la situación representada se corresponde con el estado real de las cosas" (Gumbrecht), es decir, si pertenece a la categoría documental (no ficción) o a la de la ficción. Las indicaciones exactas de lugar y tiempo de un acontecimiento, por ejemplo, poseen un carácter más bien documental, aunque tales datos también pueden ser ficticios. (p17).
El relato en sí, la noticia por el hecho de serlo, en nuestro caso, no es garantía de verdad. Pero además el lugar y tiempo también pueden ser variados sin mayores consecuencias. Hay ejemplos históricos de esto. Una foto tomada, por ejemplo, en una situación de guerra entre hombres que casi no se identifican porque es la situación bélica y no los protagonistas los que importan, puede luego ser usada para ilustrar una noticia gráfica relativa a otra guerra, en otro lugar y en otro tiempo (no demasiado alejado del primero), con sólo cambiarle el epígrafe. Esto ha ocurrido y nadie que no fuera el fotógrafo lo percibió.

Dice bien el autor que **"... la distinción entre géneros no está necesariamente en el producto mismo, sino ante todo en la intención y en la pretensión del que lo realiza. Mediante la etiqueta de "film documental" o "film argumental" se declara si se trata de una realidad real o inventada, si se trata de la realidad como testigo o de una realidad creada"** (p.19). Sin embargo, y aunque esto complique un poco la cuestión, un realizador puede presentar su relato como un film argumental, como una ficción, aunque en su contenido y su forma esté presentando una imagen de la realidad y así sea percibida por el receptor. Son comunes estas prácticas cuando existe censura o un excesivo control del poder sobre la producción de información. El realizador busca, a través de la ficción, una especie de atajo para hablar de la no ficción. Pero esto no es más que una disgreción sobre el tema central, que es, repetimos, lo que percibimos como real.

Centremos nuevamente nuestra atención en "la intención y la pretensión" del realizador para distinguir el film documental (no ficción) del film argumental (ficción). Estas dos "posibilidades básicas de la representación de la realidad" ya estaban cuando se inicia la historia del cine. "...Auguste y Louis Lumière inventaron la captación documental de la realidad al instalar la cámara frente a la salida de su fábrica y filmar a los obreros" (p. 20) cuando se retiran (Salida de los obreros de la fábrica Lumière, 1893).

En cambio, quien "mostró al cine el camino hacia el mundo de la ficción" fue Georges Méliés cuando "se dio cuenta de que las posibilidades y los trucos del teatro en especial los del teatro del ilusionismo, que él dominaba (...) - también podían trasladarse al nuevo medio. Así pues, escenificó ante la cámara un viaje a la Luna (Viaje a la Luna,1902). Sin embargo, es muy posible que el primer argumental de la historia cinematográfica no fuera escenificado por Georges Méliès, sino por una mujer: Alice Guy-Blaché, que en los años 1897 y 1898, y en su calidad de secretaria del productor de cine Léon Gaumont, era la responsable de la producción de films argumentales".

"El actual cine documental y los documentales televisivos por una parte, así como el cine argumental y los dramáticos televisivos, por otra, son formas posteriores de las dos posibilidades descubiertas en aquel entonces". (p21 y 22).

¿A qué verdad nos referimos, entonces?

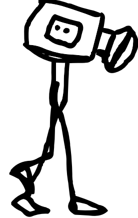
Esta parece ser, en definitiva, la pregunta clave, sobre todo dada la dificultad creciente que aparece cuando queremos encontrar la respuesta en la distinción clásica de ficción-no ficción o bien documental-argumental.

El mismo Doelker observa que "desde los inicios de la historia del cine la verdad se plantea a diferentes niveles: el de lo fáctico; y el de lo simbólico" y la situación no ha variado. Citando el informe sobre el XXXI Festival de Cine de Cannes, se advierte que "resulta sorprendente cuántos cineastas han renunciado esta vez a la ficción pura, subrayando documentalmente su producción, a pesar de tratarse de films no documentales". Pareciera existir una cierta tendencia hacia la mezcla, el traspaso de un tipo de películas a otro, tanto en el cine como en la televisión. Podríamos pensar en ejemplos concretos de programas de periodismo de investigación en televisión, como fue Edición Plus en algún momento en nuestro país, que desarrollaban un tema real (por ejemplo el atentado a la Embajada de Israel) no sólo con los recursos propios del documental (por caso, testimonios, informes periciales o de especialistas) sino también mediante la reconstrucción dramática de la situación. ¿Convertían esos recursos la realidad en ficción? ¿O justamente el uso de recursos propios de la ficción acercaban, permitían a los televidentes percibir la compleja realidad del acontecimiento?

Nuestro dilema no es sólo nuestro ni tampoco nuevo. Dice Doelker: "Las opiniones generalmente están divididas al señalar dónde termina lo documental y dónde comienza la ficción. Para unos, todo cuanto nos es transmitido por los medios es ficción. Para otros, toda representación de la realidad; incluso la realidad escenificada en los medios - es testimonio de lo humano y, por tanto, tiene carácter documental. Los testimonios y las creaciones están muy emparentados. ¿Tiene entonces sentido intentar distinguirlos?".

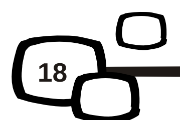
Es que, como acertadamente aclara luego el autor, "distinguir no significa separar. Mantener separado lo "documental" y la "ficción" significa hacer justicia a diversos principios de la captación de la realidad. Reconocer su diversidad también permite malentendidos, como por ejemplo afirmar que un documental es más verdadero que un film argumental, o que ficcional equivale a no verdadero. Se trata de reconocer diferentes "verdades" y de comprenderlas como distintas entre sí" (p.23).

Tal vez sería más fácil decir que hay niveles de verdad, pero en todo caso y a los efectos de saber mirar, deberíamos poder separar una de otra.



Intenten ahora, con lo que se ha planteado a partir de esta porción del texto, buscar ejemplos de ficción y documental en nuestra televisión.
Incluso de buscar un ejemplo que, por confuso, promueva el debate en el grupo.

De aquí en más, nosotros continuaremos a partir de la siguiente afirmación: "En principio, es verdadero aquello que percibimos". (p23)





La realidad
percibida

Si "en principio, es verdadero aquello que percibimos" podríamos decir que "la realidad es realidad percibida" (p. 24). Si uno quisiera jugar con autores y saberes, esto podría recordarnos al filosofo Berkeley con su "ser es ser percibido". Pero no pierdan la calma, nos vamos a quedar en el ámbito de la comunicación audiovisual.

Adviertan la importancia que tiene entonces, para captar la realidad (y por ende la verdad), la capacidad de percepción. Colocados en el ámbito de la comunicación social desde el punto de vista de los productores, y conscientes de la heterogeneidad que presupone el público, el cómo perciben nuestros receptores es todo un problema. Un problema muy relacionado con aquello de las asimetrías en la comunicación, entre el sentido que se produce a nivel de la codificación y el sentido que se produce en la instancia de decodificación (p.171)[9].

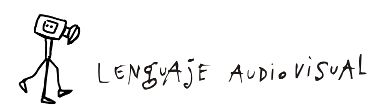
El problema tiene varias aristas. En principio porque "la percepción marca de entrada unos límites" (p.24). Límites que tienen que ver con qué, cuánto y cómo reconstruimos en nuestra mente la imagen de lo que está a nuestro alrededor. Pero además, porque cuando hablamos de percepción no estamos pensando solamente en nuestra capacidad biológica de visión (si necesitamos o no lentes de aumento; si vemos mejor de cerca o de lejos), por ejemplo, sino que nos estamos refiriendo a "un proceso global y, por lo general, inconsciente". Hugo Kükelhaus afirma: "no es el ojo el que ve, sino el hombre, y no es el oído el que oye, sino el hombre", con lo cual está hablando de que debemos desviar el eje de la discusión de los sentidos al **sentido**.

Es el sentido lo que orienta nuestra percepción de la realidad, e incluso nos impulsa a dejar de lado parte de la información que se ofrece. La percepción es selectiva y seleccionamos lo que consideramos significativo para nosotros. Que la percepción es selectiva ya lo sabemos desde que estudiamos los factores intermediarios; descubiertos por las investigaciones administrativas (Comunication Researches) llevadas a cabo por científicos norteamericanos. Si recuerdan, hablábamos entonces de percepción, selección y retención selectivas.

Sobre un mundo complejo, sobre una realidad diversa y múltiple, cada uno de nosotros percibe aquello que le interesa y que tiene que ver con la valoración personal, grupal y social. Por ejemplo, para nuestros abuelos el rock no supone variantes. Para la gran mayoría de ellos es una especie de masa informe de ruidos fuertes y rápidos que tiene que ver con los jóvenes, con recitales, con choques con la policía, con el pelo largo, la droga y el sexo. El rock se percibe como una sola cosa asociada a otras cuestiones, en buena medida teñidas de prejuicios y preconceptos. Pero para los jóvenes, el rock es una diversidad de grupos, movimientos, momentos históricos y propuestas de sentido que no necesariamente tienen un claro denominador común. Los seguidores del rock duro deploran el giro dado por Fito Páez desde el CD "El amor después del amor" y así. La percepción del rock es absolutamente diversa para uno y para otro. Y eso tiene que ver con los valores, los intereses, los gustos, las experiencias y, en definitiva, las ;condiciones de producción y de reconocimiento de cada uno.

Dice bien Doelker que "la capacidad de dirigir nuestra atención la hemos adaptado a nuestro entorno y a nuestra actividad, cada vez más complejos. Cualquier persona percibe lo que es importante para ella con mucha mayor facilidad que otra persona cuyos intereses están en otro lugar" (p.27).

(9) R. von Sprecher: "Introducción a la Carrera de Comunicación Social". ECI. 1996. op. citada



Esto, que nos puede parecer natural u obvio, nos importa porque de hecho nuestra percepción condiciona la imagen que nos hacemos de la realidad. La realidad es distorsionada por nuestra percepción, tanto por lo que incluye como por lo que excluye. "El encauzamiento de la atención tiene como consecuencia que muchas cosas quedan fuera de nuestro campo perceptivo: lo pasamos por alto. Por consiguiente, el dirigirnos hacia algo también implica apartarnos de lo otro".

Ocurre que al percibir seleccionamos lo significativo, lo que tiene un significado. Esos significados "quedan reflejados en la lengua y, por consiguiente, la percepción puede orientarse por la lengua", dado que nos proporciona las palabras adecuadas, y la lengua a su vez refleja "determinadas condiciones socio culturales" (p.27).

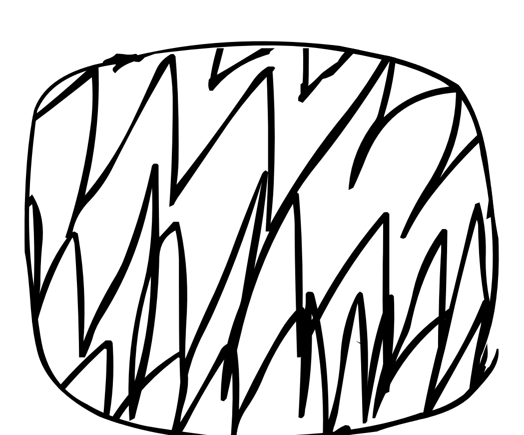
No hay forma de conocer un fenómeno y diferenciarlo si no utilizamos la lengua. Hay un viejo ejemplo que podría servirnos ahora: para aquellos que viven en regiones cálidas, donde es absolutamente extraordinario que alguna vez nieve, la nieve es una sola (sea en realidad tímida aguanieve o nieve); pero para quienes viven en zonas frías, donde lo normal es que nieve, hay varias palabras que utilizan -por consenso, para entenderse entre sí - para diferenciar un tipo de nieve de otra. No es raro que los de zonas frías se rían de la ignorancia; de los de zonas cálidas. Pero ¿Qué grado de significación tendría para un chaqueño, por ejemplo, nombrar diversos tipos de nieve? Ninguna, salvo alimentar el enciclopedismo.

Pero así como es relevante que comprendamos la relación entre la lengua y la percepción, es muy importante tener en cuenta que uno no nace con una determinada capacidad de percepción.

“... La percepción debe adquirirse por aprendizaje, al igual que la lengua"(p.30). De allí que la riqueza y diversidad de experiencias que podamos haber vivido nos permitan ampliar el horizonte de la mirada. No es lo mismo no haber leído nunca ningún libro en forma completa que habernos limitado a leer aquello que nos obligaba la escuela o que haber leído mucho, bueno o malo, propio o ajeno, de autores nacionales o extranjeros, clásicos o modernos, los típicos best sellers o los clásicos. No es lo mismo aquel que sólo ve películas norteamericanas de acción que el que ha visto argentinas, europeas, japonesas, chinas, iraníes y norteamericanas. La percepción resultante, definitivamente, no es la misma.

Antes de terminar con este apartado dedicado a la realidad percibida, sería interesante que Uds. mismos provoquen una experiencia de este tipo. Podrían, por ejemplo, impulsar al grupo de personas con el cual conviven a ver un programa de televisión o una película que por alguna razón (sea el tema, el tipo de manejo del lenguaje o el anonimato de los actores, por ejemplo) no sea lo que ven cotidianamente. Observen las reacciones, aún la de quienes opten por levantarse y abandonar la reunión, incluso molestos. Presten atención a los argumentos que usan. Y promuevan la discusión, como una manera de percibir Uds. lo que percibieron los otros. Creemos que mucho de lo que hemos desarrollado hasta aquí podría quedar más claro si concretaran la experiencia.

Por nuestra parte, vamos a insistir en algunos principios generales relativos a la percepción humana de la realidad que, para quienes estén familiarizados con Pierre Bourdieu, les recordará al hábitus[10] (o las estructuras estructuradas estructurantes):



"La percepción busca simplificar por medio de la selección"
En la medida en que la realidad es compleja, diversa y no siempre responde a los intereses y gustos de cada persona, la selección que hacemos al percibir nos simplifica la tarea de producir sentido.

"La percepción ordena según unas ideas preexistentes"
La percepción de la realidad que lleva a cabo cada persona no se genera en el vacío. En nuestra percepción está todo lo que somos. Está el hombre. Por eso mismo, no hay posibilidades indefinidas de percibir la realidad en cada uno.

"La percepción configura" (p35)
Aquello que percibimos de la realidad es la base sobre la cual se construye el sentido y la imagen que tenemos de esa realidad. La realidad percibida, entonces, implica un recorte aunque para cada uno de nosotros tenga el valor de la realidad total. Y esto, a su vez, va a configurar nuestro marco de percepción futuro.

Ese marco de percepción que nos acompaña, implica un movimiento casi paradojal: Cada uno de nosotros es parte de la realidad. Sin embargo, puesta a observarla, la realidad nos circunda, está fuera de nosotros. Ahora bien, la imagen; que construimos a partir de esa realidad externa y a través de nuestro marco de percepción, no es la realidad misma. Ha sido mediada por nuestra subjetividad, por lo que somos. Y recordemos que las mediaciones, tomando a J.M.Barbero, son "espacios de articulación" en la producción de sentido.

Así, Doelker advierte que "según las ideas, los sentimientos, las esperanzas de cada persona, la realidad aparece distinta. Como algo lanzado desde dentro hacia fuera: como proyección (...) el mundo es realidad percibida subjetivamente" (p.38).

[10] "Estructuras estructuradas estructurantes" es una expresión que, al principio, puede asustar, pero es lógica si se detienen a pensarla como "estructuras" de percepción que han sido y son "estructuradas" y que resultan "estructurantes" del mundo que percibimos. P. Bourdieu define el habitus como un "sistema de esquemas adquiridos (estructurados) que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación o como principios de clasificación (estructuran) al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción" en "Cosas Dichas", 1993, Edit. Gedisa.



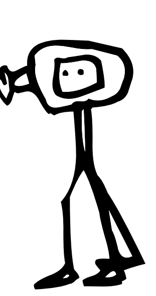
La realidad **reflejada**

Si no pudiéramos apropiarnos de la realidad externa según nuestras categorías de percepción es decir, si no pudiéramos de alguna manera organizar la realidad externa de acuerdo con nuestra subjetividad,probablemente el mundo, esa realidad externa, se nos presentaría como un caos y podríamos vernos paralizados por el miedo ante ese caos. Tal vez ésta sea una manera, un tanto compleja, de invitarlos a comprender la vital importancia que esas categorías de percepción tienen para las personas.

Nuestras percepciones nos permiten conocer la realidad en términos de familiaridad. Recurriendo nuevamente a Bourdieu, podríamos decir que "la correspondencia que se establece, por intermedio de los habitus, de las disposiciones, de los gustos, entre las posiciones y las prácticas, las preferencias manifestadas, las opiniones expresadas, etc. hace que el mundo social no se presente como un puro caos " (1992; p. 135) sino como "un mundo social que parece evidente", un mundo familiar.

Esta posibilidad tiene un valor crucial a nivel social, grupal e individual o psicológico porque "... la naturaleza no familiar es vivida como realidad inquietante, amenazadora, caótica.
Intangible e inalcanzable, traspone al espectador en un estado de insalvable desorientación, impotencia, soledad" (Doelker; p.42).

Piensen en lo difícil que resulta para algunos llegar a un lugar desconocido, sin nadie que los oriente y con la sospecha permanente sobre quienes se ofrezcan. Aunque puede ocurrir que a veces querramos escapar del mundo conocido (el que resulta familiar) y busquemos nuevos rumbos, para nadie es una experiencia fácil. Normalmente la experiencia es peor para quienes nunca salieron de su barrio, de su pueblo, de su ciudad;y suele resultar peor aún cuando es gente que tiene más edad y está más acostumbrada a un mismo contexto. "Largar todo y marcharse, qué maravilla" dice una canción cuyo autor ahora no recordamos. ¿Creen que es para todos tal maravilla?



Podrían hacer un sondeo rápido, entre gentes de diferente edad, como una forma de conocer hasta dónde llega este temor a lo desconocido.



La reproducción como
1° estrategia de dominio

Dentro de los límites que demarcan lo que somos, las personas asumimos activamente esa posibilidad de percibir y organizar el mundo. Asi ha ocurrido desde tiempos inmemoriales, por ejemplo a través del arte, la ciencia, la filosofía. Percibir, organizar, clasificar son formas de apropiación y dominio de la realidad externa.

En este convencimiento, Doelker identifica a la reproducción como "la primera estrategia de dominio" y por lo tanto afirma que "el arte tiene por misión (...) dominar lo "indómito", superar lo insuperado. Es ésta una primera reflexión, el reflejo de la realidad en una reproducción que transforma la realidad en las ideas de uno mismo" (p.43).

Esa realidad reflejada que constituye la representación posee tanto algo de lo representado como algo de nosotros. Es muy posible que Uds. puedan identificar esta idea con algunas características adjudicadas, por ejemplo, al viejo arte rupestre y a la moderna fotografía, en particular el retrato, y con no pocos ritos populares que utilizan la foto en la creencia de que es la manera indirecta de dañar o sanar a la persona fotografiada. Doelker cita a Aniela Jaffé en "Bildende Kunst als Symbol" para traer un ejemplo desde las primeras culturas: "En este tipo de magia, al animal representado se le asigna la función de doble: lo que a él le sucede, también debe ocurrirle; según el pensamiento analógico primitivo al animal real. La representación es interpretada como su esencia viva, como símbolo de su ser más íntimo" (p.44).

Nosotros podríamos pedirle ayuda a Benjamin para hablar de la fotografía. Pese a que Benjamin[11] argumenta que con la reproducción técnica de un original se pierde el aura, la excepción "ocupa una última trinchera que es el rostro humano" y esto se explica porque en el retrato fotográfico "vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana" y es lo que, en definitiva, permite el "recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos" de parte de los vivos (1994; p.31).

La idea de que la representación debe reflejar la realidad configuró durante siglos el criterio por excelencia que permitía diferenciar el arte del no arte (piensen en la pintura, por ejemplo) y aún hoy se dice que alguien dibuja bien cuando lo que hace en el papel se parece más al modelo real.

Y hay una razón para explicar ese criterio: "reproducir la realidad con la mayor exactitud posible, quiere decir capturarla; realmente" (Doelker; p.45). Captar su esencia, su aura. Organizarla, configurarla, familiarizarnos con ella. Dominarla. Doelker advierte que "no en vano en la Antigüedad, y de nuevo a partir del Renacimiento, el arte ha sido interpretado una y otra vez como mímesis (imitación de la realidad, de la naturaleza) (p.45).

Retengamos esta observación: **la reproducción es la primera estrategia de dominio, porque a través de ella se capta la esencia de lo representado.**

Dado que nuestro interés en este Taller es el lenguaje audiovisual, vamos a aplicar esa afirmación a los signos visuales, auditivos y linguísticos.

(11) W.Benjamin- “Discursos Interrumpidos”, cap. “La obra de arte en su reproducción técnica”- Edit. Planeta-Agostini- Buenos Aires- 1994.

La reproducción por medio de signos visuales

La aspiración por imitar la naturaleza o lo que ocurre en la realidad se ha mantenido hasta nuestros días, si bien fue variando el medio a través del cual se ha canalizado: primero la pintura y la escultura; luego la fotografía, el cine y la TV.

Si uno repasa " la función reproductora de la pintura desde el Paleolítico hasta la fotografía de la era industrial" podrá comprender que en todos los casos estamos frente a la "reproducción de la realidad óptica mediante signos y representaciones visuales. Estos signos visuales reproducen la realidad de forma directa; es decir, de la manera como se manifiestan muestran una coincidencia con la realidad. A tales portadores de significado se les denomina signos análogos o icónicos. No se trata en este caso de información de detalle, sino de la forma que incluso puede ser insinuada con unos pocos trazos, como sucede en los dibujos de trazos de Picasso, en las caricaturas o en los pictogramas" (p. 49).
Es importante que nos detengamos en este punto: la coincidencia de la reproducción con la realidad no implica la coincidencia exacta sino, como vimos, un grado de imitación tal que la reproducción capte la esencia de la realidad. La propia percepción busca la simplificación, que, como veremos, está íntimamente relacionada con la iconicidad de la imagen.
El ejemplo de las caricaturas, forma de expresión tan usual en nuestro tiempo, es muy claro. El mejor caricaturista no es el que hace el dibujo más parecido de la persona sino aquel que capta sus rasgos más sobresalientes. Por eso no pocos personajes públicos se molestan más con la publicación de una caricatura suya que con sus fotografías. Aunque en las fotos salgan feos, la caricatura les devuelve una imagen casi grotesca de sí mismos.

La reproducción por medio de signos auditivos

A través de signos auditivos también se reproduce una situación real, si bien por su misma naturaleza, la música, por ejemplo, no resulta tan claramente analógica como la imagen visual. Doelker advierte que "...en casi ninguna música original de un pueblo existen referencias claras de que se buscaba la imitación de los sonidos naturales" (p49). Sin embargo, tomando casos particulares, el autor expresa que "... desde el capriccio "sobre el griterío de las gallinas" de Alessandro Poglietti (...) hasta Pacific 231 de Arthur Honegger. (...) también la música prosigue el camino de la mímesis;" (p. 50).

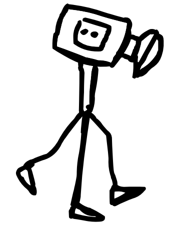
Pero dejando de lado la intención de reproducir sonidos de la naturaleza, los signos auditivos también narran una historia y reproducen estados de situación, ilustran, son portadores de significado. En el área de la mal llamada música culta, se perciben elocuentes diferencias entre composiciones de Vivaldi, Beethoven y un contemporáneo como Schoenberg. Dentro de la música popular, si Uds. escuchan hoy registros originales de la primera época de Los Beatles (un rock más simple, cuadrado casi) y los comparan con los temas actuales de los grandes grupos de rock, hay signos auditivos que configuran sentido. Pero, volviendo al plano del lenguaje audiovisual, piensen en
los diferentes tipos de música que se utilizan para ambientar una situación de suspenso, de emoción, de encuentro, de soledad, de alegría. Bueno, pensándolo bien, observen la reacción de quienes mantienen el televisor prendido todo el día y le prestan atención ante un signo particular, como la cortina que identifica las primicias de Crónica TV.

La reproducción por medio de la lengua

Es cierto que la lengua puede permitirnos "la reproducción de sonidos naturales" a través de las onomatopeyas, pero "precisamente el lenguaje muestra que la reproducción de la realidad también puede efectuarse sin signos analógicos", sino por medio de "signos verbales" que, como sabemos, son arbitrarios, convencionales, no guardan relación directa con aquello que mencionan (no hay nada en la mesa; objeto - que nos haya impulsado a llamarla mesa palabra y tampoco hay nada en la palabra mesa sobre el objeto mesa).
Éstos signos verbales "son auditivos en el lenguaje hablado y visuales pero no analógicos - en el lenguaje escrito" (p.50).

Lo interesante de la lengua es que, como sistema sígnico, "también puede ofrecer, además de la reproducción indirecta de lo visual y auditivo, la reproducción de la restante realidad de los sentidos, es decir, de la realidad olfativa, gustativa y táctil" (p. 51).

Veamos este pequeño trozo de un cuento de Cortazar:



"De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso, respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda".[12]

Como muestra nuestro ejemplo "...la mímesis no depende necesariamente de la semejanza entre los signos y la realidad, sino que también puede efectuarse por medio de signos abstractos o tal como se dice utilizando el lenguaje de las computadoras-digitales.
Por consiguiente, el concepto de mímesis debería utilizarse lo más ampliamente posible sin que importe tanto "la exacta reproducción externa de la realidad como el despertar de las ideas, correspondientes a la realidad reproducida. Es decir, que la mímesis propiamente dicha finalmente la lleva a cabo el espectador o el oyente mismo" (p.51). Y esto es particularmente importante para nosotros, en tanto aspirantes a productores de mensajes a través del lenguaje audiovisual.

"En última instancia, la reproducción es una conjunción de signos realizada por el artista o comunicador con el fin de despertar en el receptor la idea correspondiente a la realidad a reproducir. Lo que aquí importa, es que la intención sea captada por el receptor" afirma Doelker. Pero la aclaración de "que sea captada por el receptor" implica una serie de problemas para el emisor. Si "el tipo de signos empleados para ello, ya se trate de signos analógicos o signos abstractos, sólo depende de la reserva de signos del receptor y no de la naturaleza de los mismos" , lo que debemos saber como emisores es cuál es la "reserva de signos del receptor", es decir, sus condiciones de producción de sentido. Tener en claro cuál es el tipo de receptor al que dirigimos nuestro mensaje es un primer paso conocer sus características, el paso siguiente.

Por otra parte, "si la mímesis resulta ser un proceso interno del receptor", nos devuelve al campo subjetivo en la medida en que el receptor debe poder hacer una "reproducción interna" de la reproducción que nosotros siempre poniéndonos en el papel de emisores le ofrecemos.

En definitiva "...El mundo interno y el externo efectúan de esta forma un continuo intercambio. Lo externo deviene interno y lo interno deviene externo, tal como en la percepción se entrelazan la recepción y la proyección" (p. 52) o, en otras palabras **la realidad percibida y la realidad reflejada.**

(12) Extracto de “No se culpe a nadie”, del libro “Final del Juego” de Julio Cortázar. Edit. Sudamericana. 1974. Pa



El comentario como
2° estrategia de dominio

A los investigadores de la comunicación social, prácticamente nada los sorprende más que lo que dicen los receptores. En torno a la información televisiva en particular y entre receptores adultos de más de 40 años, hay dos cuestiones que parecen muy importantes a la hora de elegir qué noticiero o que programa periodístico ver. Ambas están relacionadas con el proceso de simplificación que implica la mediación: por una parte, la fijación de agenda. Así por ejemplo, respecto de la síntesis de la medianoche que conduce Santos Biassatti por Canal 13 de Buenos Aires, dicen cosas como ésta: "te muestra la síntesis de cómo es la realidad"; observen cómo esta apreciación se relaciona con la representación como primera estrategia de dominio -. Por otra parte, la influencia de la imagen de credibilidad del comunicador. Si el periodista es considerado serio y confiable, consecuentemente el peso de sus comentarios es importante porque "me ayuda a entender lo que pasa"14- lo que nos lleva al desarrollo de la segunda estrategia de dominio.
Observa Doelker que "en el término alemán be-sprechen (comentar) sale a relucir esta raíz mágica: comentar un problema también significa dominarlo en una capa más profunda". ¿Quién, en el marco de una realidad compleja, está en condiciones de dominar; un problema? En principio, sólo aquel que tiene acceso a más y mejor información. Y ésta no es la situación de la gran mayoría de televidentes. ¿Eso significa que se le cree a cualquiera que comenta? No, sólo a quienes dan la imagen de serios, de confiables.

El comentario "... no es una reproducción de la realidad, sino un reflexionar acerca de ella" y en el mundo de los medios, está considerada como una "segunda estrategia de dominación".

"Por tanto, la realidad puede ser reflejada de dos maneras: por medio de la reproducción y por medio del comentario. De aquí se derivan para los media dos funciones básicas: la **función reproductora y la función comentadora**" (p 54). Entre ambas, se construye una determinada imagen de la realidad que es ofrecida a los receptores.

De la dominación a la mediación

En tanto la función comentadora constituye una reflexión sobre la realidad, nadie le pide a quien comenta que haya sido testigo directo de lo que pasó. Es decir "...el contemplador y comentarista de una determinada realidad ya no tiene que encontrarse ;en el lugar de los hechos para poder referirse a ella. Tiene acceso a la realidad por encima del espacio y del tiempo" y mediante " retazos del mundo" (p.55) que son integrados en el comentario, la realidad se vuelve accesible a los demás por acción de la mediación.
A nadie se le ocurre condicionar el valor del comentario que hace semanalmente Mariano Grondona, por ejemplo, a que pruebe que haya estado allí. Es más, es común desde hace unos años que en su programa Hora Clave Grondona presente una síntesis de aspectos alrededor de un hecho, que normalmente son informes e imágenes que toma prestados de noticieros televisivos, al sólo efecto de, dar pié, a su comentario posterior.
Así, la mediación, a través del comentario, de alguna manera intenta orientar o conducir la producción de sentido de los televidentes, más allá de que concretamente lo logre.

Dejaremos aquí el estudio de la mediación de la realidad a través de la reproducción y el comentario, hasta que abordemos los contenidos relativos a la producción audiovisual periodística.

